

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

62 | 2010
Varia

Parmi les pierres grises de Kira Mouratova (1983), l'itinéraire d'un film soviétique

Kira Mouratova's Among grey stones (1983), the itinerary of a Soviet film

Eugénie Zvonkine



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/3786>

DOI : 10.4000/1895.3786

ISBN : 978-2-8218-0978-9

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2010

Pagination : 104-131

ISBN : 978-2-913758-64-3

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Eugénie Zvonkine, « *Parmi les pierres grises* de Kira Mouratova (1983), l'itinéraire d'un film soviétique », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 62 | 2010, mis en ligne le 01 décembre 2013, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3786> ; DOI : 10.4000/1895.3786



Archive de l'Union des cinéastes d'Odessa, V. Kostromenko.

Parmi les pierres grises de Kira Mouratova (1983), l'itinéraire d'un film soviétique

par Eugénie Zvonkine

L'œuvre soviétique de Kira Mouratova, qui s'étend de 1958 jusqu'en 1989, a souvent été considérée comme l'une des plus exemplaires en termes de censure exercée dans le cinéma soviétique durant la période de la stagnation, puis durant la Perestroïka¹. Cette œuvre est également un cas d'analyse intéressant dans la mesure où la situation excentrée de Mouratova et du studio dont elle dépend multiplie les étapes de censure. Kira Mouratova, durant toute sa carrière soviétique, réalise tous ses films (sauf *En découvrant le vaste monde*, 1978, produit par Lenfilm) dans le studio d'Odessa, non seulement un studio d'une république soviétique (l'Ukraine), mais également situé dans une ville de province et non dans la capitale de la république (Kiev). On observe donc pour les dossiers de ses films, puis les films eux-mêmes, les allers-retours suivants : le studio d'Odessa est sous les ordres directs du Goskino d'Ukraine situé à Kiev, Kiev rend des comptes à Moscou (Goskino URSS), mais en cas de conflit entre Odessa et Kiev ou Kiev et Moscou, le contrôle se fait directement de Moscou vers Odessa².

¹ Réhabilitée en 1986 par la Commission des Conflits, Kira Mouratova voit son dernier film soviétique, *Asteni eskij sindrom* (*Syndrome asthénique*, 1989), non autorisé à la distribution durant plusieurs mois pour usage de mots grossiers. Bykov commentera cela plus tard en citant le cinéaste Aleksej German qui « avait dit à l'époque qu'il fallait ériger un monument à celui qui avait réussi en 1990 à faire un "film de l'étagère". Mouratova avait réussi » (Dmitrij Bykov, « Ja ne koška, toby ljubit' ljudej voobšč e », *Nedelja*, Moscou, n° 12, 1997).

² En octobre 1962, une résolution du Comité Central du Parti Communiste a déclenché la création des « Commissions de rédaction des scénarios » (*Gosudarstvennye scenarno-redakcionnye kollegii*) qui seront les organes essentiels de censure durant la période brejnévienne. Il y a une commission dans chaque unité de création, chaque studio, dans chacun des Goskino des républiques soviétiques ainsi que dans le Goskino d'URSS (sis à Moscou). Cette multiplication des instances provoque une multiplication des intérêts en jeu : « L'existence de deux niveaux institutionnels centre/périphérie est constamment source de conflit dans l'histoire soviétique et le cinéma ne constitue pas une exception. Mais ici les rapports sont encore plus complexes car nous sommes en présence de trois fois deux niveaux (studio/périphérie versus Goskino/périphérie, plus Goskino/périphérie versus Goskino/URSS, plus studio/périphérie versus Gos-

1895 /
n° 62
décembre
2010

105

Il nous faut, avant de nous plonger plus avant dans l'analyse de ce difficile parcours du film, interroger le terme même de censure et circonscrire les phénomènes réunis sous cette dénomination³. Il est ainsi impératif de rappeler que le système de censure est également et dans le même temps un système de production et de distribution des films⁴. Aussi, les termes employés en russe pour en désigner les divers protagonistes permettent d'affiner le rôle joué par chacun ainsi que la représentation qui en est donnée. Martine Godet, qui s'intéresse dans sa thèse intitulée « La pellicule et les ciseaux. La censure dans le cinéma soviétique du dégel à la Perestroïka »⁵ au système de censure soviétique durant la période bréjnevienne, signale ainsi à juste titre qu'on ne parle en URSS de « censeurs » (*cenzory*) que dans des cas tout à fait précis : lorsqu'il s'agit, par exemple, de faire contrôler le film par une personne n'ayant pas de compétences spécifiquement cinématographiques, mais uniquement idéologiques et politiques (comme dans le cas de films sur la guerre). L'essentiel du contrôle exercé sur le film est opéré par des « rédacteurs » (*redaktory*).

Il faut noter également l'intervention au moins à deux reprises des organismes politiques dans les nombreux allers-retours entre les instances de contrôle. Voici comment Galina Lazareva, secrétaire de la cellule du Parti Communiste au studio d'Odessa de 1973 à 1975, puis rédactrice en chef du studio du 29 octobre 1975 à 1983, rend compte du processus de censure :

kino/URSS en cas de conflit entre studio/périphérie et Goskino/périphérie). » (Martine Godet, *la Pellicule et les ciseaux. La censure dans le cinéma soviétique du dégel à la Perestroïka*, Paris, CNRS, 2010, p.78).

3 Ce terme pourrait être considéré comme discutable dans le contexte soviétique. Natacha Laurent précise, dans son ouvrage *L'Œil du Kremlin, cinéma et censure en URSS sous Staline (1928-1953)* (Toulouse, Privat, 2000), qu'il s'agit d'un « terme ambigu, dont l'utilisation a plus souvent donné lieu à des polémiques qu'à des travaux historiques ». La censure est, en effet, souvent considérée simplement comme l'autorisation ou l'interdiction données à une œuvre déjà entière et terminée. Laurent rappelle que dans les pays démocratiques la censure s'exerce, en effet, « essentiellement en aval de la production », la « pré-censure » n'étant, quant à elle, « pas véritablement institutionnalisée ». À l'inverse, dans un pays non démocratique « la censure s'exerce avant tout, et de façon plus ou moins systématique, au moment de la production. » Ce que l'on appelle censure dans le cadre de la production cinématographique en Union soviétique est, en effet, un ensemble d'organismes de contrôle, reliés les uns aux autres de manière directe ou indirecte, auxquels le film se trouve confronté à toutes les étapes de sa production : du projet et du scénario littéraire jusqu'au montage final. L'évaluation finale du film terminé n'est en rien décisive et découle logiquement de tout ce qui a précédé, voire est initialement prévue dès l'origine du projet. C'est pourtant le terme de « censure » qui, de manière usuelle, est employé par l'ensemble des chercheurs dans le contexte soviétique (*op. cit.*, p.19).

4 Birgit Beumers rappelle en ce sens la situation de l'industrie cinématographique soviétique dans les années 1970 : « Goskino supervisait l'export (Sovexport), la co-production (Sovinfilm) et l'organisation de festivals (Sovinterfest), ainsi que les revues analytiques *Iskusstvo kino*, tirée à 50 000 exemplaires et le bimensuel sur papier glacé *Sovetskij ekran*, tiré à deux millions d'exemplaires. L'Institut de cinéma (VGIK), un institut technique et l'Institut de recherche VNIK (fondé en 1973), ainsi que le Gosfilmofond, un orchestre, le Théâtre de l'Acteur de Cinéma, et les « Cours supérieurs pour les réalisateurs et les scénaristes » (*Vysšye kursy scenaristov i režissërov*) étaient tous supervisés par Goskino. Ainsi l'industrie du cinéma était une branche à part entière de l'économie et du système administratif soviétiques. » (*A History of Russian Cinema*, Oxford-New York, Berg, 2009, p. 149).

5 Martine Godet, sous la direction de Marc Ferro, EHESS, doctorat nouveau régime, 2000, Université Lille III.

Rendre un film, autrement dit, obtenir l'autorisation des Commissions du scénario et de la production du Goskino URSS pour le tirage de copies pour la distribution signifiait le retour des dépenses pour un film, 450 000 roubles soviétiques dont, entre autres, les salaires des ouvriers et des employés, du personnel artistique et de production. Cette autorisation était donnée après une évaluation positive de Moscou (Goskino URSS), mais seulement et uniquement après une autorisation-conclusion écrite de Kiev (Goskino d'Ukraine soviétique), qui ne signait une telle autorisation qu'après accord du Comité Central du Parti Communiste d'Ukraine, qui à son tour étudiait la conclusion positive écrite du conseil artistique du studio, obligatoirement soutenue par l'accord oral du Comité Régional du Parti Communiste d'Odessa.⁶

Il apparaît donc que le rendu du film constitue à la fois une étape économique et idéologique, mais également qu'un double accord oral des Comités du Parti locaux est nécessaire afin d'obtenir une autorisation de sortie pour un film, ce qui explique que l'intervention de ces comités ne soit pas repérable au niveau des dossiers de censure (*delo fil'ma*).

Un parcours semé d'embûches

L'histoire de la censure du film *Parmi les pierres grises* (*Sredi seryh kamnej*, 1983) est probablement la plus fameuse parmi celles qu'ont subies les films de Kira Mouratova. Entre autres, parce que, dans la période des années 1970 et 1980, elle est l'une des plus violentes et se termine par le renvoi de la cinéaste du studio d'Odessa. C'est un cas rarissime en Union soviétique où le chômage n'existe quasiment pas et où l'on préfère laisser les gens sans travail ou les employer à d'autres tâches (ce qui est arrivé à Mouratova entre 1972 à 1976 et de 1977 à 1978) que de les renvoyer officiellement.

De ce fait les documents administratifs et officiels relatifs à ce film ont déjà été publiés à plus d'une reprise en Russie. Dans le troisième volume de l'ouvrage édité sous la direction de Valéri Fomine, « *Polka* », *dokumenty, svidetelstva, kommentarii* traitant des cas de censure de films « de l'étagère », un chapitre entier, rédigé par Irina Izvolova, est consacré au film⁷. Une partie de ces documents avait déjà été publiée par un journal russe en 2004⁸. Nous nous proposons ici de recouper les informations présentes dans ces publications avec celles puisées dans les documents d'archives inédits (RGALI, archive de l'union des cinéastes d'Odessa), dans des sources négligées jusque-là (textes de Galina Lazareva), ainsi que dans des entretiens

⁶ Galina Lazareva, *Vremja, Kino, Kniga*, Odessa, AO Bahva, 1999, p. 66.

⁷ Irina Izvolova, « Sredi seryh kamnej » dans Valerij Fomin (dir.), « *Polka* », *dokumenty, svidetelstva, kommentarii, vypusk 3*, Moscou, Materik, 2006, pp. 88-103.

⁸ *Écran i scena*, n°38-39, novembre 2004, p. 6.

avec certains des protagonistes afin de constituer une vision synthétique du parcours du film et d'en discuter les raisons officielles et officieuses.

Le premier scénario

Kira Mouratova avait écrit le scénario de *Parmi les pierres grises* bien avant de faire le film :

À une époque, à un moment difficile pour moi, L. Goloubkina⁹, rédactrice du Studio du scénario, m'a proposé d'écrire une adaptation d'une œuvre littéraire, simplement pour me soutenir un peu. J'ai choisi *En mauvaise compagnie* de Korolenko, juste comme ça, quasiment au hasard. Et après j'ai commencé à travailler et je me suis passionnée. Je n'ai pas écrit le scénario pour moi. Je l'ai écrit et je l'ai rendu. Il a passé quelques années dans le studio Gorki. Quelqu'un avait commencé à le tourner, puis le projet avait été arrêté... Quand on m'a autorisée à retravailler comme réalisateur, j'ai proposé ce scénario. Le studio d'Odessa l'a racheté au studio Gorki et j'ai commencé à préparer le film.¹⁰

La cinéaste se réfère ici à la période comprise entre 1972 et 1976. Après 1972, Mouratova, littéralement anéantie par la presse après *les Longs Adieux*, ne se voit plus confier aucun projet. Elle est « disqualifiée » et ne peut plus travailler comme cinéaste. Elle n'est cependant pas licenciée du studio qui continue à l'employer. Grâce à l'intervention de Serguei Guerassimov, son professeur du VGIK, elle va ainsi réaliser le doublage de deux films indiens en 1972 et 1973¹¹. Zbandut, le directeur du studio, lui propose également de travailler comme ingénieur de l'organisation scientifique du travail (*NOT, nau naja organizacija truda*). Cette unité, tout juste fondée dans le studio et dirigée par Inga Matiachek est censée calculer les durées optimales du nombre de minutes ou mètres utiles par unité de temps (une journée de travail) et vérifier l'application des mesures proposées. En réalité, personne n'exige de la cinéaste d'accomplir ce travail. Le 29 octobre 1975, Galina Lazareva devient rédactrice en chef au studio. Sa nomination n'est pas anodine pour la cinéaste, car Lazareva, d'après la cinéaste elle-même « a fait beaucoup de bien [...], entre autres pour moi. Elle essayait de me tirer vers la surface de la vie, quand je me noyais et sombrais. Elle [...] inventait des manières de m'occuper à du travail artistique lorsque je n'avais plus le droit de réaliser. »¹²

9 Ljudmila Golubkina (née le 13.12.1933) a été, de 1979 à 1984, la rédactrice en chef du Studio central du scénario.

10 Viktor Božovi, « Rentgenoskopija duši », *op. cit.*, pp. 51-70.

11 Voir la carte professionnelle de Kira Mouratova, reproduite dans « *Kira Mouratova, imena Odesskoj kinostudii* », dans Galina Lazareva, Vladimir Minenko (dir.), *Kira Mouratova*, Odessa, Astroprint, coll. « *Imena odesskoj kinostudii* », 2004, p. 22.

12 Kira Mouratova, préface dans Galina Lazareva, *Vremja, kino, kniga*, *op. cit.*, p. 28.



Archive de l'Union des cinéastes d'Odessa, V. Kostromenko.

Après l'échec d'un nouveau projet, *Knjažna Meri (Princesse Mary)* en 1975, la cinéaste écrit des scénarios¹³. La troisième version du scénario, *Deti podzemel'ja (les Enfants du souterrain)*, consultable dans les archives de l'Union des cinéastes d'Odessa, date également de 1976.

L'action de ce scénario, comme de la nouvelle, se déroule, en Pologne au XIX^e siècle. Un petit garçon, Vassia, fils de juge, vient de perdre sa mère. Le père se renferme dans sa souffrance et le petit garçon, livré à lui-même, traîne dans la ville et ses abords, et devient ami avec un petit garçon très pauvre, Valiok. Il rencontre alors tous les membres de la famille recomposée de Valiok : une petite fille, Maroussia, très malade et un adulte, Pan Tybourtsi, qui s'occupe des deux enfants et vit avec eux dans les sous-sols d'une église en ruines. Il vole et apprend à Valiok à voler pour manger. Vassia se prend d'amitié pour eux et passe tout son

¹³ C'est ainsi qu'elle soumet en décembre 1976 à la rédactrice en chef, Galina Lazareva, un scénario télévisuel intitulé *Dragocennost', ili uvstvitel'nyj milicioner (Trésor ou le milicien amoureux)* qu'elle ne réalisera qu'en 1992.

temps en leur compagnie. Lorsque Maroussia tombe gravement malade, il vole une des poupées de sa sœur pour la lui offrir. Le vol est découvert par le juge qui s'apprête à punir son fils pour la « mauvaise compagnie » qu'il s'est choisie et son délit, mais Pan Tybourtsi intervient et lui explique la situation. Il apprend à Vassia que la petite Maroussia est morte. Pan Tybourtsi et Valiok quittent la ville, Vassia et son père se réconcilient et apprennent enfin à se connaître.

La lecture de la troisième version du scénario de 1976 révèle une structure narrative relativement lisible, même si elle présente plusieurs retours en arrière (tant utilisés par la cinéaste dans *Brèves rencontres*, 1967, et tant critiqués à l'époque par l'appareil de censure). L'avant-dernière scène montre la petite fille morte, puis le film se termine par une séquence montrant les retrouvailles entre père et fils.

Le parcours du film

En 1981, la rédactrice en chef du studio, Galina Lazareva, suggère à Mouratova de travailler à partir de cet ancien « scénario littéraire »¹⁴, qui est racheté par le studio puis soumis à la commission de rédaction de Kiev. Pour l'accompagner, la cinéaste a rédigé une note d'intention (*zajavka*) où elle déclare :

En revenant à ce projet en 1981 non seulement en tant que scénariste, mais également en tant que réalisatrice, je m'appuie sur le texte littéraire original, la nouvelle de V.G. Korolenko *En mauvaise compagnie* et je trouve chez Korolenko d'importantes qualités [...] par rapport à l'édition adaptée pour les enfants, paru sous le titre *les Enfants du souterrain*. [...] Je considère nécessaire de faire un film d'une résonance sociale plus grande, adressé aux adultes.¹⁵

En août 1981, le scénario littéraire est discuté puis validé par le Goskino de Kiev qui le transmet à Moscou le 4 septembre en demandant d'inclure le film dans le plan de production du studio d'Odessa pour l'année 1983.

Jusque-là les problèmes rencontrés par Mouratova ne sont pas beaucoup plus importants que pour ses films précédents. Irina Izvolova a raison de relever dès ce premier stade les reproches faits à Mouratova et de les qualifier de « significatifs », mais il faut nuancer

¹⁴ Le parcours habituel du scénario dans les instances exige que, dans un premier temps, l'auteur du scénario soumette une *zajavka*, un « projet », composé généralement d'un synopsis de quelques pages. Si ce projet est accepté, il soumet un *literaturnyj scenarij*, un « scénario littéraire » qui est un scénario avec l'ensemble des dialogues, des descriptions d'actions, de jeu et de décor, écrit souvent dans un style littéraire (les scénaristes conjuguent volontiers leurs verbes au passé).

¹⁵ Kira Mouratova, citée par Galina Lazareva, *op. cit.*, p. 29.

quelque peu son propos. S'ils sont significatifs, ils ne le sont ni plus, ni moins que ceux adressés aux films précédents de Mouratova. On demande en effet à Mouratova, dans la première conclusion du Comité de rédaction du Goskino d'Ukraine, de « tenir compte de certaines motivations et de l'état du père »¹⁶, mais l'aspect explicatif, voire didactique de la description des personnages était une exigence constante¹⁷. Il est également demandé à Mouratova d'« éviter le naturalisme, la démonstration d'une cruauté excessive »¹⁸, ce qui est facilement explicable par le fait que le film ait été prévu pour le jeune public. Enfin, on recommande à Mouratova de « refuser une accentuation excessive de la couleur locale polonaise »¹⁹. Izvolova donne l'explication la plus pertinente pour cette dernière recommandation : « Soit ils ne voulaient pas faire allusion à l'appartenance passée de la Pologne à la Russie impériale, soit au fait qu'en 1939, l'URSS a pris à la Pologne les terres sur lesquelles se passe l'action du film. »²⁰ La réaction de Mouratova est également la même que sur les projets précédents. Elle adapte partiellement son travail aux exigences à l'écrit afin de pouvoir commencer la réalisation du film sans trop d'encombre. Pan Tibourtsi devient ainsi Valentin²¹.

Le 11 novembre, le comité « considère possible de valider » le scénario en exigeant cependant quelques transformations. La conclusion signale que le projet est voué à rester un film pour enfants : « En considérant l'orientation du film pour le jeune public, nous recommandons [...] d'évaluer l'intérêt de la scène n° 26 (petite fille morte). Ces réductions permettront de réduire le métrage du film selon les normes des films pour enfants. » Les auteurs de la conclusion rappellent ainsi qu'« il est impératif de maintenir dans le film une atmosphère rassérénée »²². Une autre séquence qui attire l'attention et déplaît est celle où le juge traverse la prison, puis voit Valentin qui prononce un monologue adressé au juge et à la foule. Cette

16 Delo fil'ma *Sredi seryh kamnej*, op.cit., 04.09.1981, f. 2. Le terme « naturalisme » est employé ici dans son acception habituelle en Union soviétique, signifiant « crudité ».

17 Le comportement illogique et incohérent était pointé chez les personnages d'*En découvrant le vaste monde*, l'effacement de la nervosité et du ridicule de la mère des *Longs adieux* étaient également exigés.

18 Delo fil'ma *Sredi seryh kamnej*, op.cit., 04.09.1981, f. 2.

19 Ibid.

20 Irina Izvolova, « *Sredi seryh kamnej* », op. cit., p. 89.

21 La fabrication de scénarios littéraires, filmiques ou de découpages « arrangés » que le cinéaste ne prévoyait pas de suivre réellement, mais dont la présentation permettrait de passer à l'étape suivante était d'un usage fréquent. L'importance du contrôle exercé au niveau des diverses versions du scénario est caractéristique du système de censure soviétique, qui a une propension au logocentrisme. Catherine Depretto note que ce phénomène apparaît dans la censure cinématographique soviétique dans les années 1930 : « Au cinéma, dans les années trente, le contrôle s'exerçait essentiellement sur le scénario (censure préalable), ce qui n'était pas le cas dans les années vingt, où le rôle du Glavrepertkom consistait essentiellement à délivrer l'autorisation de projection. » (« *5 ors* d'Oleksandr Dovženko [1939] », op. cit., p. 117).

22 I. Kocan, V. Procenko, 11 novembre 1981, f. 6.

scène se termine par Valiok volant sous nos yeux du pain sur le marché²³. On demande donc à la cinéaste de réduire le passage sur le marché et « d'éliminer les longs monologues philosophiques de Valentin ». On peut supposer que les deux scènes gênent, car elles révèlent les prisonniers et les mendiants dans leurs travers et leur folie : une voix hors champ gronde un prisonnier qui aurait mangé du verre, la foule se moque d'un des mendiants au marché, on voit les héros du film commettre un vol.

Le projet est lancé et Mouratova procède à la transformation du scénario littéraire en « scénario filmique »²⁴. La cinéaste a partiellement obtempéré. Cependant la scène de l'enfant morte est cette fois celle qui clôt le scénario filmique. Enfin, de nouveaux éléments scénaristiques apparaissent qui relèvent des thèmes fétiches de la cinéaste : un petit garçon porte le même prénom que le héros Vassia et ne cesse de l'interpeller en tant qu'« homonyme », introduisant une figure de double dans le scénario. De plus le père de Vassia aide Valentin en lui faisant passer un message pour lui conseiller de fuir la justice. Le Goskino d'URSS remarque que dans le scénario filmique « s'est dessinée [...] une certaine tendance à compliquer le matériau littéraire [...], à rendre le langage plus moderne »²⁵, ce dernier est renvoyé à Mouratova pour être retravaillé.

Un problème d'un autre ordre surgit en janvier 1982. Mouratova, qui espérait travailler avec Iouri Klimenko, le chef opérateur d'*En découvrant le vaste monde*, apprend qu'il doit partir sur un autre tournage. La cinéaste décide alors de procéder comme cela se produit en cas de crise, autrement dit, s'adresser directement au Goskino d'URSS à Moscou au lieu de procéder en respectant les étapes hiérarchiques (studio d'Odessa – Goskino de Kiev – Goskino d'URSS). Elle envoie le 19 janvier un télégramme à Bogomolov (rédacteur en chef du Comité de rédaction au

²³ *Op. cit.*, pp. 23-26.

²⁴ Le scénario littéraire est, en effet, voué à se transformer en un *režissërskij scenarij* (littéralement : le scénario du réalisateur) co-écrit par le scénariste et le réalisateur (dans ce cas, une seule et même personne). Il s'agit ici d'un véritable découpage du film avec les échelles de plans, les durées, les éléments sonores ; nous traduirons donc ce terme par « découpage ». À partir de juin 1977, une nouvelle étape intermédiaire entre le scénario littéraire et le découpage apparaît : le « scénario filmique » (*kinoscenarij*). Sa description dans les instructions du Goskino URSS ne permet pas véritablement de le distinguer du découpage, dont il possède déjà la plupart des caractéristiques et qu'il est censé aider à établir : « Afin d'établir avec plus de précision et une meilleure vue d'ensemble la spécificité idéologico-artistique du scénario littéraire qui est mis en production, sa direction stylistique et son genre, ainsi que sa base de production économique, est proposée une nouvelle forme d'écriture du scénario, le scénario filmique. Dans le scénario filmique, si nécessaire, le réalisateur et l'auteur [scénariste] allègent le scénario d'une trop grande descriptivité [...], précisent [...] la taille et l'importance du dialogue, déterminent l'ordre de montage des scènes. Dans le scénario filmique sont indiqués clairement les descriptions des lieux, du moment, le rythme de l'action, la bande-son et les choix plastiques du futur film. L'un des éléments essentiels du scénario filmique est le métrage des scènes. » (Cité par Galina Lazareva, *Vremja, kino, kniga, op. cit.*, p. 125). Cependant dans la pratique ce dernier comporte un décompte des éléments techniques (décors, acteurs, matériel), mais n'est pas découpé en plans.

²⁵ Bogomolov, V.V. Kuznecova, 10.12.1981, f. 10.



Archive de l'Union des cinéastes d'Odessa, V. Kostromenko.

1895 /
n° 62
décembre
2010

113

Goskino d'URSS) où elle dit : « Je vous demande de ne pas me priver de la collaboration de l'opérateur Iouri Klimenko avec qui nous lie une longue accointance artistique. C'est un choc moral pour moi et cela met en danger ma possibilité de travailler »²⁶. Sur le télégramme placé dans le dossier du film, il est rajouté à la main : « Il s'agit de l'éventualité du travail de Klimenko en Afghanistan. J'ai entendu dire que Klimenko ne veut pas partir avec Khamraiev, [...] mais faire le film avec Mouratova. Qu'il en soit ainsi. A.B. 24/01/82 ». Cependant la réponse officielle informe la cinéaste que le choix de l'opérateur relève du studio et non du Goskino d'URSS²⁷. Fin janvier, le scénario filmique est prêt, et accepté par le Goskino de Kiev²⁸ qui l'envoie à Moscou. La conclusion mentionne les transformations apportées : « A été revue l'interprétation donnée par la réalisatrice aux scènes avec les mendiants [...] a été enlevée du scénario

²⁶ Delo fil'ma *Sredi seryh kamnej*, avtor scenaria K. G. Mouratova, režissër-postanovšik K. G. Mouratova, RGALI, Goskino, début 25.09.1981 - fin 23.06.1983, f.2944, op. 4, 6722, 66f, 19.01.1982, f. 12.

²⁷ Delo fil'ma *Sredi seryh kamnej*, op. cit., 29.01.1982, f. 13. Le nom de Klimenko apparaît dans tous les documents de préparation du film jusqu'au tournage.

²⁸ Réunion à laquelle assiste Mouratova elle-même, le rédacteur Inga Mat'jašek, qui travaille sur le film, ainsi que Galina Lazareva. Le Goskino de Kiev est représenté par V. Procenko, Ju. Novikov et le rédacteur en chef I. Ko an.

ИМО

"УТВЕРЖДАЮ"

Директор Одесской киностудии
/И.И. ЗВАНЦОВ/
" " " 1988 г.

ПАСПОРТ КИНОКАРТНЫ

Название киностудии ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

Название к/картины "ДЕТИ ПОДЗЕМЬЯ"

Авторы сценария Кири Муратов

Режиссер-постановщик Кири Муратов

Главный оператор Александр Родионов

Художник-постановщик Валентин Гидулянов

Режиссер Надежда Николь

Композитор Игорь Скиндер

Звукооператор Игорь Скиндер

Художник-декоратор Владимир Мельник

Художник по костюмам Наталья Давыдова

Оператор комб. съемок Марк Курганский

Художник комб. съемок Марк Курганский

Оператор Марк Курганский

Асс. режиссера Татьяна Коробкина

Светлана Игнатьева, Татьяна Коробкина

Художник-гример Анна Семенова, Светлана Кузнецова

Бухгалтер Валентина Сидорова

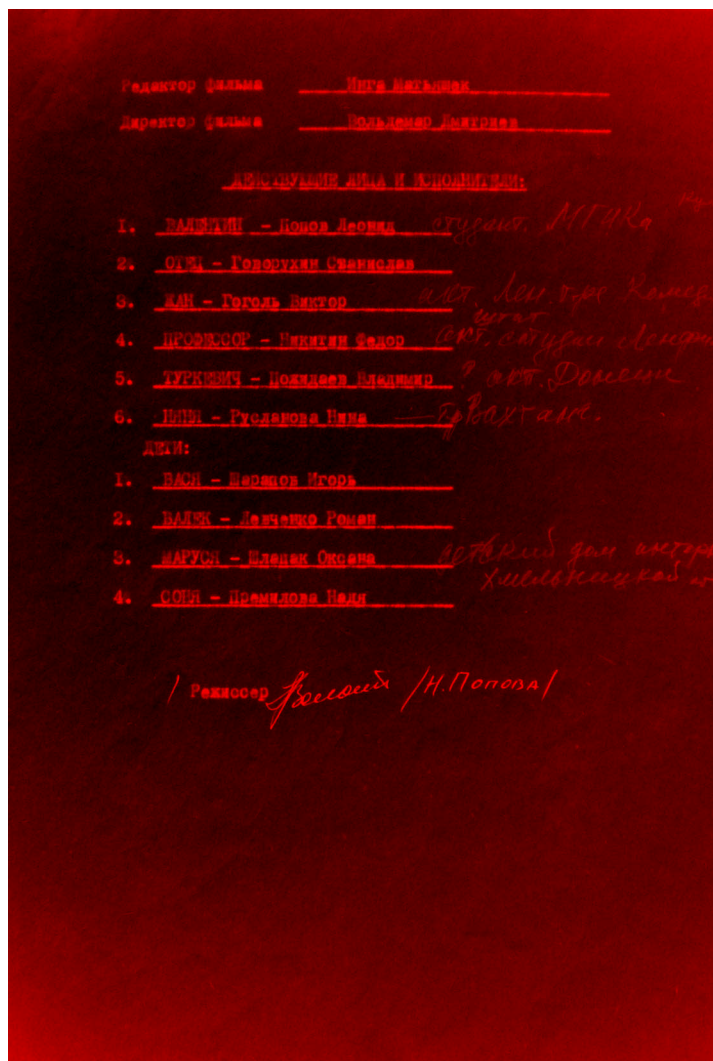
Консультант Валентина Сидорова

la scène de la petite fille morte ». Elle note également le « rapprochement du scénario filmique de sa version littéraire »²⁹.

Mais le 25 février, la conclusion du Goskino de Moscou le refuse en affirmant que les changements exigés n'ont pas été faits. Il est intimé à la cinéaste de « revenir à l'esprit et à la lettre du scénario littéraire »³⁰.

²⁹ I. Kocan, V. Prochenko, 09.02.1982, f. 15.

³⁰ Delo fil'ma *Sredi seryh kamnej*, op. cit. « Après étude du scénario filmique *les Enfants du souterrain*,



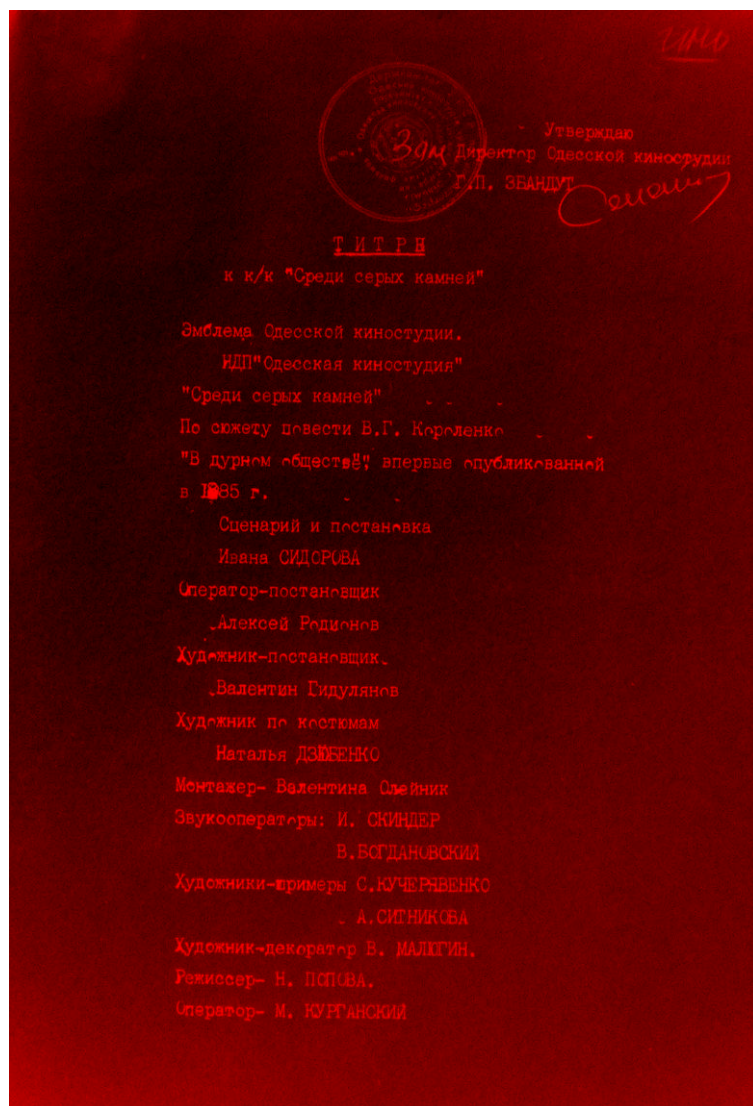
1895 /
n° 62
décembre
2010

115

Archive de l'Union des cinéastes d'Odessa, V. Kostromenko.

Suite à ce blocage, Galina Lazareva, accompagnée de la cinéaste, se déplace à Moscou où elles rencontrent début mars Bogomolov. Le même mois, Lazareva reproduit dans son carnet de bord une lettre que lui écrit Zbandut. Ce dernier lui rappelle la nécessité de se plier aux exigences formulées dans la mesure où le Goskino avait recommandé de déplacer le film du

le comité « considère que les remarques, contenues dans la conclusion [...] à propos de la version précédente du scénario filmique n'ont pas été respectées. » (Bogomolov, V. V. Kuznecova, 25.02.1982, f. 17).



Archive de l'Union des cinéastes d'Odessa, V. Kostromenko.

plan du studio pour l'année 1982³¹. Il met l'accent sur le personnage contradictoire de Valentin, représenté à la fois comme un « élément déclassé » et comme « un pourfendeur de la

31 Les réticences de Mouratova ont déjà provoqué un retard dans le planning, ce qui lui a valu un blâme du studio.

monarchie »³². Lazareva lui envoie un compte-rendu de la rencontre moscovite dont elle retient que « sans classer le film comme uniquement destiné aux enfants, il faut s'orienter dans sa réalisation sur un public familial [...] sans oublier que les enfants en seront le public principal. »³³ De nouveau, des remarques sont émises sur le caractère contradictoire de Valentin et sur le trop grand deuil du père.

Suite à cette réunion, Mouratova est autorisée le 18 mars à développer le découpage du film en tenant compte des remarques formulées et le film est inclus dans le plan de production du studio d'Odessa le 30 mars. Enfin, lorsque le découpage est validé (cette fois la petite fille morte a été supprimée), le studio signe le contrat pour la réalisation du film avec Mouratova en avril 1982, ce qui autorise le « lancement de la production » du film (*zapusk*).

Suite à la discussion du découpage au sein même du studio en mai, la période de pré-production commence le 1^{er} juin. Le tournage débute le 9 septembre 1982³⁴, la cinéaste ayant eu à défendre « son projet de mise en scène » devant une représentante du Goskino URSS en août³⁵. Mouratova obtient qu'Evgeni Goloubenko³⁶ soit officiellement embauché par le studio dans un emploi temporaire d'ouvrier auprès de l'équipe des décorateurs. En réalité, il accomplit le travail de décorateur sur le tournage. Il a également participé au choix des lieux de tournage, puisque ce dernier se déroule dans la région où il a grandi³⁷. Pendant le tournage du film, deux rédacteurs suivent en permanence le projet : un rédacteur permanent du studio et un rédacteur du Goskino qui vient à plusieurs reprises sur le tournage et regarde les *rushes*³⁸. Cependant, leur présence ne pose pas de difficultés particulières. Ce n'est donc véritablement qu'au moment du montage du film que le mécanisme s'enraye pour de bon.

Dans un document de préparation du générique du film (document qui devait à son tour être visé par des administrateurs du studio ainsi que par son directeur), daté du 25 août 1982, le titre prévu est toujours *les Enfants du souterrain* ; Kira Mouratova y apparaît en tant que scénariste et réalisatrice du film³⁹.

32 Gennadij Zbandut, cité par Galina Lazareva, *op. cit.*, p. 244.

33 Galina Lazareva, *op. cit.*, p. 245. Il semble étonnant que ces deux proches collaborateurs écrivent de longues lettres pour rendre compte de leurs pensées et activités. Cela s'explique par les fréquentes absences du directeur du studio, dues à ce que ses anciens collaborateurs appellent pudiquement « ses problèmes de santé », autrement dit son alcoolisme.

34 Les essais filmés ont déjà été visionnés et discutés dans le studio en juillet et de premiers plans d'extérieurs ont déjà été tournés entre les 12 et le 18 août.

35 Il s'agit de Zinaïda Šedrina.

36 Deuxième mari de la cinéaste, peintre, il est son directeur artistique officiel depuis *le Milicien amoureux* (1992), et également à de nombreuses reprises le scénariste ou le co-scénariste de ses films, il était déjà présent sur le plateau de tournage d'*En découvrant le vaste monde*.

37 Evgenij Golubenko, entretien réalisé le 14 avril 2009.

38 Galina Lazareva mentionne un premier visionnage en septembre 1982.

39 Document consultable dans l'archive de l'Union des cinéastes d'Odessa.

Le montage débute le 16 décembre 1982. Après le premier montage, les trois commissions (celle du studio, celle du Goskino de la république, celle du Goskino URSS) doivent regarder le travail tour à tour et le valider ou bien exiger des corrections. Mais alors qu'une première version est terminée, et que le directeur du studio, selon Mouratova elle-même, est satisfait du résultat, le montage est refusé par le Goskino d'Ukraine :

L'essentiel de mes problèmes à l'époque étaient avec le directeur du Goskino d'Ukraine soviétique Ju.[rij] A.[leksandrovi] Olenenko et avec le directeur du studio G.[ennadij] P.[anteleevi] Zbandut. Même si par la suite Zbandut m'a avoué qu'il n'agissait pas selon sa propre volonté. Il était totalement éreinté par ses supérieurs. Le fait est que le film lui plaisait beaucoup. Il considérait que je faisais enfin ce qu'il fallait. Mais à Kiev on l'a remis à sa place, en lui affirmant qu'il avait franchi la limite de la vigilance idéologique. Zbandut est revenu à Odessa avec l'ordre de corriger le film. Et à moi, il m'a dit : « Tu es une artiste libre, mais moi je suis un subordonné. » C'est là que tout a commencé.⁴⁰

Durant le tournage la cinéaste a, en effet, réalisé des scènes enlevées du découpage (la mort de la petite fille) ou jamais mentionnées dans le scénario : dans la séquence de la prison ont été rajoutés des personnages de prisonniers étranges ; l'un mange du verre, l'autre se fait brûler un chapeau sur la tête. La séquence de la prison a donc été augmentée au lieu d'être réduite. Un jeu visuel avec des masques a été introduit⁴¹. Lorsque Vassia apprend la mort de Maroussia, il ne « s'assied » pas comme il le faisait dans toutes les versions du scénario et du découpage, mais crie à tue-tête, puis immédiatement oblitère l'événement en proposant à son père de jouer avec lui.

Suite à la réunion du conseil artistique du studio autour de ce premier montage, le 23 décembre Guennadi Zbandut signe un ordre qui fait endosser la responsabilité pour le supposé échec du tournage et du premier montage à plusieurs membres de l'équipe de tournage et de post-production : « Prévenir les camarades Dmitriev [directeur du film], Mouratova, Ryssioukova, Matiachek [rédacteur en chef], Oleïnik [monteuse], Popova, Skinder de leur responsabilité personnelle dans le respect du calendrier. »⁴² Dès le lendemain, la situation s'envenime.

⁴⁰ Kira Mouratova, citée par Irina Izvolova, « Sredi seryh kamnej », *op. cit.*, p. 90-91. Malgré l'acharnement dont fait preuve Gennadij Zbandut durant cette période, les propos de Mouratova semblent ici crédibles si l'on garde à l'esprit la manière dont le studio d'Odessa a jusque-là soutenu la cinéaste par des conclusions plutôt positives et valorisantes, ne lui demandant des corrections que d'après celles exigées par les comités de Kiev et de Moscou.

⁴¹ Initialement, le masque devait être porté par la doublure du petit garçon qui devait grimper dans les arbres. La doublure ne jouera pas, mais le masque plaît tant à la cinéaste qu'il joue un rôle dramaturgique, l'enfant proposant au père de jouer immédiatement après avoir appris la mort de Maroussia.

⁴² Delo fil'ma *Sredi seryh kamnej*, *op. cit.*, 23.12.1982, f. 33.

Dmitriev informe le directeur du studio du refus de la cinéaste d'opérer les modifications de montage exigées. Kagainis, le chef de la production, insiste également sur ce point : Mouratova « considère le montage du film [...] comme terminé et qu'elle pourra faire les changements nécessaires au cours de la sonorisation »⁴³. Le 3 janvier, Kira Mouratova écrit une requête pour commencer la sonorisation du film. La réponse ne se fait pas attendre : un nouvel ordre de Zbandut daté du 7 janvier statue officiellement sur le refus de Mouratova de faire des changements ; il refuse le début de la sonorisation. Il mentionne que « le début de la sonorisation avant l'acceptation du montage du film constitue une infraction à la logique technologique de la production cinématographique et ne peut de ce fait être autorisé. »⁴⁴ Guennadi Zbandut suspend la production du film et ordonne la création d'une commission qui doit proposer, avant le 14 janvier des mesures « permettant [...] de terminer la production du film avec succès et avec un niveau idéologico-artistique satisfaisant »⁴⁵. Mouratova répond à cet ordre par une longue lettre où elle tente de changer de registre de communication en passant à un niveau de discussion beaucoup moins officiel, ce dont témoigne le langage employé :

Toute ma vie dans le cinéma n'est que persécution. Mais cette fois c'est encore plus effrayant que jamais, parce qu'on ne me laisse même pas finir, on ne veut pas voir le résultat. Je vous en prie, arrêtez ça. Mais ne me payez donc pas mon salaire, à la fin des fins, ne me laissez plus faire de films, mais laissez-moi terminer ce qui l'est presque. Vous voyez bien que je mets dedans tout ce que j'ai de vivant en moi. Ne gâchez pas ce film, s'il vous plaît.⁴⁶

Mais cette tentative est rejetée par la réponse très officielle de Zbandut qui certifie à la cinéaste que son « "opposition catégorique" à [ce qu'elle qualifie comme une] "intervention grossière" dans la réalisation du film est dépourvue de tout fondement juridique ou moral »⁴⁷.

Parallèlement à cet échange, un télégramme de Kiev confirme le refus d'autoriser le film à passer à l'étape de la sonorisation.

Un nouvel ordre en cinq points⁴⁸ est signé par le directeur du studio le 24 janvier :

Ainsi qu'il avait été mentionné dans l'ordre du studio N°695 datant du 23 décembre 1982, le comité de rédaction du studio et du Goskino d'Ukraine ont émis des remarques sur le premier

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Delo fil'ma *Sredi seryh kamnej*, op. cit., 07.01.1982, f. 34.

⁴⁵ *Ibid.*, f. 35.

⁴⁶ Kira Mouratova, citée par Irina Izvolova, « *Sredi seryh kamnej* », op. cit., p. 96.

⁴⁷ Gennadij Zbandut, cité *ibid.*

⁴⁸ Delo fil'ma *Sredi seryh kamnej*, op. cit., 24.01.1983, f. 36-37.

montage des *Enfants du souterrain*. Il a été suggéré à la réalisatrice K.G. Mouratova de terminer le montage avant le 19.01.1983 en prenant en considération les remarques exposées afin de le présenter une nouvelle fois au comité de rédaction du studio et du Goskino d'Ukraine.

Dans ses rapports datant du 3 janvier 1983 et du 10.01.1983 camarade K.G. Mouratova a refusé d'exécuter cet ordre et n'a pratiquement rien fait afin de terminer le montage du film.⁴⁹

L'ordre stipule la destitution de Mouratova de son poste de réalisatrice, ainsi lui impute la responsabilité du dépassement du budget de production du film (en raison de la suspension de la post-production). Enfin, trois réalisateurs sont proposés pour remplacer Mouratova à partir du 18 janvier 1983.

Un ordre supplémentaire porte uniquement sur le comportement irresponsable de Mouratova, qualifié d'« absolument intolérable, [...] témoignant de son rapport irrespectueux aux remarques critiques, de son rapport dédaigneux envers les intérêts du collectif du studio, et envers ses obligations dans le respect de la discipline du calendrier, des finances et de l'État »⁵⁰. Le document précise que la cinéaste n'a pas respecté 4 points du contrat signé avec le studio et contient, entre autres, l'ordre de préparer les documents nécessaires afin de la renvoyer du studio. Mais la mention du renvoi semble avoir pour seul but de maîtriser la cinéaste, il s'agit d'une menace que le directeur n'a pas l'intention d'exécuter. Aussi, lorsque les trois cinéastes proposés pour reprendre le film se désistent⁵¹, Mouratova est de nouveau autorisée à reprendre le projet, après avoir attesté de sa bonne volonté : « Je vous demande de m'autoriser à poursuivre le travail [...] Au cours de cette période j'essaierai par tous les moyens possibles, montage, sonorisation [...], d'appliquer les remarques de Goskino »⁵². Mais rapidement, des rapports informent le directeur et le Goskino que la cinéaste ne tient pas compte des remarques durant la post-production du film⁵³. La cinéaste introduit ainsi à cette étape un nouvel élément : lorsqu'il apparaît pour la première fois, Valentin parle de lui-même à la troisième personne, comme s'il lisait un texte littéraire. Mouratova reprend là une invention formelle du projet *Princesse Mary*.

⁴⁹ Ordre N°39, Gennadij Zbandut, f. 36.

⁵⁰ *Ibid.*, f. 39.

⁵¹ « Camarade Lupij est appelé à l'armée, camarade Novak refuse ce travail, camarade Levin seul refuse également. [...] Dmitriev », dans Irina Izvolova, « Sredi seryh kamnej », *op. cit.*, p. 98. Il s'agit bien entendu d'un geste de solidarité de la part des trois cinéastes qui refusent d'être les instruments de la censure contre la cinéaste.

⁵² Dans Irina Izvolova, « Sredi seryh kamnej », *op. cit.*, p. 98.

⁵³ Irina Matjašek, rédacteur en chef, informe ainsi le directeur dans un rapport datant du 28 février 1982 : « Je vous informe du fait que je n'ai aucune possibilité de participer au processus de sonorisation du film *les Enfants du souterrain* en tant que rédacteur en chef, parce que la réalisatrice K. G. Mouratova m'a déclaré aujourd'hui dans la salle de sonorisation la chose suivante : "La sonorisation pour moi est un plaisir. Votre présence – non. Je vous demande de ne pas venir à la sonorisation – ça agit sur mes nerfs". » (dans Irina Izvolova, « Sredi seryh kamnej », *op. cit.*, pp. 98-99).

La cinéaste est alors à nouveau écartée du travail sur le film. Les *rushes* lui sont confisqués et le montage se fait sans l'accord de la réalisatrice à Moscou. Les chutes sont détruites⁵⁴. Mouratova tente tout ce qu'elle peut afin de re-travailler sur le film. Elle envoie, entre autres, une série de télégrammes à Moscou. Elle écrit ainsi directement à Filip Ermach, directeur du Goskino URSS :

CHER FILIPP TIMOFEEVITCH

APRES [QUE LES] CORRECTIONS [EURENT ETE] INTEGREES DANS FILM LES ENFANTS DU SOUTERRAIN [IL EST] DE NOUVEAU REFUSE PAR [LE] COMITE DE KIEV PT JE NE COMPRENDS PAS POURQUOI ON ME TRAITE AVEC UNE DETESTATION PARTICULIERE POURQUOI ON NE M'AUTORISE PAS A FAIRE CE QUE FONT TOUS LES AUTRES POURQUOI DOIS-JE CACHER LES PLAIES DU CAPITALISME SI [C'EST LE] SUJET DU FILM PT JE VOUS PRIE DE VOIR FILM PEUT-ETRE TROUVEREZ-VOUS [QU']IL MERITE [UNE] DESTINEE MEILLEURE.⁵⁵

Les réponses se font cependant toujours au sein du dispositif et jamais directement à la cinéaste. En atteste ainsi le télégramme envoyé de Moscou à Kiev le 7 février 1983 par Karaganov :

[J']AI RECU [UN] TELEGRAMME DE MOURATOVA QUI DEMANDE [MON] AIDE POUR DECIDER [LE] DESTIN DE SON FILM PT [JE] VOUS DEMANDE [D']ECLAIRCIR CELA [JE] VOUS SALUE KARAGANOV.⁵⁶

Dans ses télégrammes, Mouratova proteste, d'abord en tant que scénariste. Ainsi le 7 avril, elle écrit à Bogomolov, Pavlenok et Ermaš :

N'ETANT PAS [DANS LA] CAPACITE DE CORRESPONDRE [AVEC LES EXIGENCES] DU COMITE DE KIEV [JE] DEMANDE DE NE PLUS ME CONSIDERER COMME LA REALISATRICE DU FILM LES ENFANTS DU SOUTERRAIN PT [JE] DEMANDE DE RETIRER MON NOM [EN TANT QUE TELLE] = [AVEC] RESPECT KIRA MOURATOVA⁵⁷

⁵⁴ Ici, deux choses ont été indiquées : la plupart des sources indiquent que les chutes auraient été brûlées. Voir entre autres, Kira Mouratova, entretien avec Françoise Navailh, « L'esthétique face à la norme », *Catalogue du 10^{ème} Festival International des Films de Femmes* (Créteil) 12-20 mars 1988, dossier « Kira Mouratova. La fin d'un long silence », pp. 63-73 (p. 68). Cependant, Galina Lazareva dit qu'elles auraient été ré-émulsionnées afin de pouvoir servir à nouveau (entretien du 14 avril 2009).

⁵⁵ Télégramme à Ermas, non daté, f. 49.

⁵⁶ Delo fil'ma, f. 41.

⁵⁷ *Ibid.*, f. 51.

МИНИСТЕРСТВО СВЯЗИ СССР
Т Е Л Е Г Р А М М А

ПРЕД: 44/701 36 7 0846
ГО Ч М
№ связи
Передат:

ОДЕССА 44/701 36 7 0846 (№)
СП. № ГО Ч М

Служебная отметка:

МОСКВА МАЛЫЯ
ГНЕЗДНИКОВСКИЙ
ПЕРЕУЛОК 7
ГОСКИНО СССР
БОГОМОЛОВУ
ПАВЛЕНКУ ЕРМОШУ

НЕ БУДУЧИ СОСТОЯНИИ СООТВЕТСТВОВАТЬ КИЕВСКОМУ
КОМИТЕТУ ПРОШУ НЕ СЧИТАТЬ МЕНЯ РЕЖИССЕРОМ ФИЛЬМА
ДЕТИ ПОДЗЕМЕЛЬЯ ТЧК ФАМИЛИЮ МОЮ ЭТОМ КАЧЕСТВЕ ИЗ
ТИТРОВ ПРОШУ ИЗЪЯТЬ = УВАЖЕНИЕМ КИРА МУРАТОВА

07 апр 83 00 08173

Полная тип. 3, 78-82

Dans un télégramme suivant, elle s'adresse aux mêmes interlocuteurs en insistant afin que son nom soit enlevé du générique :

JE N'AI PAS PRIS PART DANS [L']ACHEVEMENT DU FILM PRESENTE LES ENFANTS DU SOUTERRAIN PT EN TANT QUE SCENARISTE ET REALISATRICE [JE] PROTESTE CATEGORIQUEMENT CONTRE LES MODIFICATIONS APPORTEES QUI CONCERNENT EGALEMENT LE SCENARIO ACCEPTE PT [J']AI DE MULTIPLES FOIS DEMANDE QUE MON NOM SOIT RETIRE DU GENERIQUE EN CE MOMENT LE FILM EST PRESENTE AVEC MON NOM PT.⁵⁸

En refusant de rendre un film « mutilé », la cinéaste essaie de faire valoir que les changements ne tiennent plus compte du scénario littéraire « ratifié »⁵⁹. Elle menace de retirer son nom en tant que réalisatrice du film. Face au refus du Goskino, Mouratova renvoie plusieurs télégrammes dont le dernier signale qu'elle a fait appel à un avocat qui lui confirme la légitimité de sa demande⁶⁰.

⁵⁸ *Ibid.*, f. 53.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, 22.04.1983, f. 54.

Entre-temps le film a été terminé sans l'accord ni la participation de la cinéaste. Le 21 avril 1983, il est de nouveau présenté au Goskino d'Ukraine qui le transmet le même jour au Goskino d'URSS qui l'accepte officiellement le 27 avril. Le changement du titre est proposé le lendemain par échange de télégramme (*Parmi les pierres grises* au lieu des *Enfants du souterrain*)⁶¹. Ce changement est compréhensible. Le titre *les Enfants du souterrain* est celui que porte la version adaptée de la nouvelle de Korolenko présente dans les manuels soviétiques. Le changement du titre permet d'atténuer, du moins en apparence, le lien entre la nouvelle et le film.

Le Goskino est finalement obligé de céder face à l'insistance de la cinéaste et dans un télégramme daté du 13 juin 1983, le directeur du studio d'Odessa et le directeur du Goskino d'Ukraine sont informés que le nom de Mouratova peut être remplacé par le pseudonyme « Ivan Sidorov » (équivalent russe de Martin ou Dupond). Irina Izvolova qualifie à juste titre cet épisode d'« humiliation » pour les dirigeants du Goskino d'URSS dont le but était d'éviter les esclandres. Chaque scandale pouvait, en effet, amener des reproches au Goskino lui-même, qui serait alors accusé de ne pas faire assez bien son travail de contrôle et d'évaluation en amont. Le nouveau document de préparation du générique témoigne du double changement opéré : le nom de Mouratova a été remplacé par celui d'Ivan Sidorov et le titre du film transformé d'*Enfants du souterrain* en *Parmi les pierres grises*.

Le directeur du studio présente une requête pour le licenciement de la cinéaste pour son « absence de discipline » au Comité du Parti interne au studio. La cinéaste est congédiée des studios. Elle ne sera réhabilitée que trois ans plus tard, en 1986⁶².

Parmi les pierres grises est donc un film au statut particulier. Comme l'a noté Valérie Pozner, « on peut considérer que l'idée d'un "texte filmique" définitivement établi est aujourd'hui largement infirmée »⁶³, ne serait-ce que pour des raisons telles que la transformation et l'altération des copies, leur vieillissement. La question se pose également à une autre échelle

⁶¹ Le 29 avril 1983, le nouveau rédacteur en chef du studio d'Odessa envoie à Pavlenok le télégramme suivant : « SELON INDICATIONS GOSKINO URSS [NOUS] PROPOSONS DE CHANGER TITRE DU FILM LES ENFANTS DU SOUTERRAIN POUR UN NOUVEAU [TITRE] PARMIS LES PIERRES GRISES = REDACTEUR EN CHEF DU STUDIO D'ODESSA BEREZINSKI » (f. 58). Le 4 mai le nouveau titre est également proposé par Sivolap (Kiev) qui en informe par télégramme Moscou : « PROPOSONS POUR [LE] FILM DU STUDIO D'ODESSA LES ENFANTS DU SOUTERRAIN [UN] NOUVEAU TITRE PARMIS LES PIERRES GRISES = SIVOLAP » (f. 59).

⁶² Suite à ce licenciement, Evgenij Golubenko, qui travaillait en tant qu'ouvrier sur le film et venait d'être intégré au collectif permanent du studio, est licencié également. Durant trois ans, il vivra de travaux de peinture en bâtiment.

⁶³ Valérie Pozner, « La ciné-déclamation en Russie », dans Valérie Pozner, Giusy Pisano (dir.), *le Muet à la parole, Cinéma et performances à l'aube du XX siècle*, Paris, AFRHC, 2005, pp. 135-163 (p. 135).

dans le cas d'un film tel que *Parmi les pierres grises* : film terminé sans l'accord de la cinéaste, il n'a pas pu faire partie des films remontés après la réhabilitation de celle-ci, car les chutes avaient été détruites. Le nom qui figure sur les copies du film n'est pas celui de Mouratova. Peut-on, dès lors, l'analyser comme partie intégrante de son œuvre ? Comment l'introduire dans le parcours cinématographique de la cinéaste en tenant compte de cette particularité ? Le film est communément considéré comme un « film de Mouratova » : non seulement en Russie où le film est projeté dans les rétrospectives de la cinéaste, mais également en Occident, où il a été projeté au Festival de Cannes après la réhabilitation de Mouratova (en 1988)⁶⁴.

Même si *Parmi les pierres grises* est un film au destin particulièrement difficile, le film terminé ressemble pourtant étonnamment au projet initial de la cinéaste. La réalisation du film présente, en effet, de nombreux procédés de mise en scène propres à la cinéaste, tels que les répétitions de plans et de répliques, les coupes dans le plan. Les surgissements de la voix de la mère dans la bande-son du film sont maintenus tels qu'ils étaient écrits dans le scénario filmique, la bande-son zéro sur les premiers plans du film montrant le père en larmes est également maintenue⁶⁵. Dans le scénario filmique, Mouratova avait introduit une image vue par Vassia : une nature morte sur une table sur laquelle joue la lumière. Ce plan, qui relève de la recherche formelle de la cinéaste, et dont la fonction narrative est nulle, est présent dans le montage final.

L'acte sur l'état de la copie zéro du film (daté du 4 juillet 1983, donc une fois le film terminé et accepté) est en ce sens significatif. Bolockaia signale que « dans toutes les bobines il y a beaucoup de répliques incompréhensibles, tous les acteurs parlent en même temps, cet aspect incompréhensible est prévu dans l'intention artistique du réalisateur »⁶⁶. Or, dans le scénario littéraire de 1976, on trouve déjà qu'en écoutant Pan Tibourstī, « les enfants comprenaient à peine la moitié de ses phrases précipitées »⁶⁷. Quant aux éléments coupés et détruits telle que la séquence dans la prison, ils seront partiellement retournés pour *Changement de destinée*.

⁶⁴ Il ne manque pas, dans l'histoire du cinéma, de cinéastes dépossédés de leur film au stade du montage ou de la sonorisation, de films confiés à un autre réalisateur en cours de tournage, en particulier dans le cinéma hollywoodien. Mais cette prévalence de la production sur la réalisation s'inscrit différemment selon le statut des uns et des autres qui définit celui de « l'auteur ». Ainsi Jean Epstein, sous contrat avec Pathé-Consortium, quand il tourne *la Goutte de sang*, se voit déposséder de son film en toute légalité contractuelle (on confie à un autre cinéaste de tourner des scènes additionnelles et le montage est effectué en dehors de lui) : il ne peut que retirer son nom du générique et le film est désormais oublié (voir François Albera, « Sociologie d'Epstein : de Pathé-Consortium à Albatros » dans Jacques Aumont (dir.), *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, Paris, Cinémathèque française, 1998, pp. 225-245).

⁶⁵ Dans le scénario, il « pleure silencieusement », *op. cit.*, p. 1.

⁶⁶ Delo fil'ma *Sredi seryh kamnej*, *op. cit.*, 04.07 ; 1983, f. 65.

⁶⁷ Scénario littéraire, *op. cit.*, p. 37.



Archive de l'Union des cinéastes d'Odessa, V. Kostromenko.

1895 /
n° 62
décembre
2010

125

Les enjeux

Comment expliquer le destin particulièrement difficile de ce film, quels sont « les enjeux implicites du rejet »⁶⁸ ? Plusieurs éléments contreviennent à une réponse univoque.

Il est important de souligner ici que l'époque brejnévienne est particulièrement marquée par une complexification du système (multiplication des instances), mais également par un obscurcissement volontaire des processus et des motifs de censure, même s'il serait erroné de considérer que ces phénomènes soient inédits dans le contexte soviétique⁶⁹.

⁶⁸ N. Laurent, « *Des gens ordinaires* (1945) : le dernier film du tandem Kozintsev-Trauberg sous les feux de la censure », *1895*, n° 36, février 2002, pp. 65-76 (p. 74).

⁶⁹ N. Laurent décrit ainsi le fonctionnement de la censure cinématographique durant la période stalinienne : « L'ordre rigoureux, bureaucratique et implacable de la censure était en réalité le résultat d'un

Godet signale que l'on passe « à une censure souterraine, toute en stratagèmes, fonctionnant à travers une grande sophistication des procédures, une démultiplication d'instances en jeu et de rapports de force. »⁷⁰ Cette démultiplication produit une confusion sur les origines des décisions prises et le choix des films sur lesquels la censure décide de s'acharner :

On bute sur les contradictions apparemment inexplicables entre les différents mécanismes de censure. Pour les dénouer, on est obligé de plonger tout en profondeur pour saisir ce qui n'apparaît pas à la surface, à savoir la multiplicité des intérêts en jeu, la complexité du jeu social, la neutralisation réciproque des stratégies.⁷¹

Cette absence volontaire de clarté dans les procédures participe d'un déguisement constant des mesures : au lieu d'interdire un film, on le tire à très peu de copies, évitant les scandales et plus généralement tout ce qui pourrait révéler les dysfonctionnements du système.

Il s'agit, en effet, de jongler avec les statistiques (nombre de films réalisés, de films de jeunes cinéastes, de films sur l'époque contemporaine) et de montrer la vitalité du secteur de la production cinématographique tout en évitant la sortie réelle sur les écrans ou encore l'accès pour le public aux œuvres dérangeantes.

Un autre élément est l'imprécision de la terminologie employée par la censure. Il y a bien des constantes dans les reproches formulés, mais elles sont généralement de nature empirique et ne résistent guère à une véritable argumentation ou analyse filmique. Ceci étant dit, ce qui semble déranger les rédacteurs dans les films se ramène presque systématiquement à quelques notions, régulièrement convoquées dans les rapports. Nous préférons donc parler non des thèmes censurés, mais de la terminologie de la censure derrière laquelle transparaissent, il est vrai, les grands concepts qui dirigent les choix des rédacteurs.

Se pose alors la question de la cohérence des critiques émises par les rédacteurs au cours de l'élaboration du projet. Mouratova elle-même a affirmé, comme nous l'avons vu plus haut,

processus dans lequel l'improvisation et l'irrationalité n'avaient pas complètement disparu. » (N. Laurent, *L'Œil du Kremlin, cinéma et censure en URSS sous Staline (1928-1953)*, op. cit., p. 256) ; C. Depretto dans son analyse du processus d'élaboration de *Chitchors* (*Š ors*, 1939) d'Aleksandr Dovjenko note ainsi : « Nous n'avons pas affaire à une bureaucratie légale-rationnelle (Max Weber) ni à des procédures formelles qui suivraient des étapes précises, mais à la plus grande cacophonie (*burokrati eskij sumbur*). » (« *Š ors* d'Oleksandr Dovženko (1939) », « Le "Réalisme socialiste" dans la littérature et l'art des pays slaves », *Cahiers slaves* n° 8, Université Paris-Sorbonne (dir. par Michel Aucouturier, Catherine Depretto), pp. 111-143 (p.118).

⁷⁰ Martine Godet, op. cit., p.54.

⁷¹ *Ibid.*, p. 109. On doit se rappeler, dans ce sens, les pratiques totalement officieuses telles que le droit du téléphone (*telefonnoe pravo*) ou le visionnage à la datcha (*da nyj prosmotr*) qui pouvaient changer le destin d'un film de manière radicale (cf. Martine Godet, op. cit., pp. 91-92).

que les reproches étaient incohérents et qu'il suffisait qu'un reproche soit balayé par une argumentation solide pour qu'un nouveau reproche surgisse.

Ainsi : « On me disait : dans l'ensemble, ça ne va pas, mais sans aucun reproche précis. Donc ce n'était pas le fond, mais la forme, le style. »⁷² En réalité, les griefs formulés par les rédacteurs, même dans ce cas, ont une réelle cohérence. Il s'agit bien de procédés formels qui dérangent et déplaisent fondamentalement, et qui sont assez clairement pointés dans les conclusions. Cependant, fait inhabituel dans le cas de Mouratova, on observe l'acharnement de la censure sur elle plus que sur d'autres cinéastes dans des cas similaires (élément qui ne saurait s'expliquer totalement en-dehors du tempérament de la cinéaste).

On reproche ainsi à la cinéaste, comme pour ses films précédents des aspects tels que le pessimisme (« il est nécessaire de conserver dans le film une humeur rassérénée »⁷³, « enlever du scénario une excessive macération de la morosité ("le rat", "le catafalque" et les "mendiants", les chiens errants etc.) »⁷⁴), la complexité narrative, des dialogues trop touffus ou trop proches du langage parlé (« s'est profilée [...] une certaine tendance [...] à moderniser le langage »⁷⁵). S'agissant d'un film pour enfants, l'optimisme et la clarté du propos sont de rigueur, selon les rédacteurs.

Mouratova est revenue sur le manque de logique des commentaires émis suite au visionnage de la première version du montage :

Il y avait une quinzaine de corrections [demandées]. En partie par Kiev, en partie par Moscou. Parfois elles se rejoignaient, parfois elles différaient. Il y avait extrêmement peu de logique dans tout ça. Par exemple, [...] ils voulaient que Maroussia ne meure pas à l'écran. Ils voulaient gommer les excès dans la représentation de la misère. Apparemment, ils percevaient des allusions dans le fait que les mendiants mangent peu de viande. Ils exigeaient qu'il n'y ait pas une différence aussi nette entre le fils du juge et le fils du mendiant. Quand je disais : « Alors pourquoi on a fait la Révolution ? », ils répondaient : « Mais vous voyez bien ce que nous voulons dire ! » D'un côté, ils demandaient pourquoi les mendiants étaient habillés de manière aussi pittoresque et de l'autre pourquoi ils étaient aussi pauvres.⁷⁶

Il semble évident que tout en pointant à juste titre les incohérences des reproches formulés, Mouratova fournit l'explication de leur sens profond. Ce n'est ni l'extrême pauvreté des men-

⁷² Kira Mouratova, entretien avec F. Navailh, « L'esthétique face à la norme », *op. cit.*, p. 68.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*, 09.02.1982, f. 15.

⁷⁵ *Ibid.*, 10.12.1981, f. 10.

⁷⁶ Kira Mouratova, citée par Irina Izvolova, « Sredi seryh kamnej », *op. cit.*, p. 91.

dians ni leurs habits qui dérangent, mais leur représentation inhabituelle et hors norme. Même si cela était annoncé dès le scénario⁷⁷, il semble évident que les quelques phrases éparses des textes rendus ne pouvaient prévenir les rédacteurs de ce qu'ils allaient voir. Ces mendiants sont représentés à l'opposé du pauvre prérévolutionnaire classique qui se devait d'être pauvre, mais digne : parlant peu mais bien, étant soigné (dans sa maison et dans ses habits) et travailleur. Or, ils portent des habits délabrés mais fantasques, parlent comme des nobles, font des courbettes à l'enfant de riches ou prononcent des monologues enflammés davantage en rapport avec l'imaginaire et la folie qu'avec la lutte de classes. Lors de la première apparition des mendiants, à la huitième minute de film, un des personnages, traînant derrière lui une couverture miteuse telle une cape, s'éloigne du groupe tonitruant et s'approche de la caméra, dans un effet de *proscenium* en prononçant le monologue suivant : « J'interdis tout. J'interdis tout. Je méprise les armistices et la neutralité. Je suis le général Tourkevitch. J'interdis tout ! J'interdis ! J'interdis ! J'interdis l'hypocrisie. Je suis général et je ne laisserai personne cracher dans ma soupe. J'interdis tout ! J'interdis tout ! J'interdis tout ! » Il semble alors évident que la folie et la fantaisie prévalent sur une quelconque dénonciation de l'ordre social ou, plutôt, que chez Mouratova cette dernière en passe par la folie et la fantaisie⁷⁸. François Albera note justement que « les écarts qui intéressent Mouratova se retrouvent non seulement au niveau politique et idéologique, mais personnel, privé. Une névrose sociale qui se répercute à l'intérieur de l'individu ou une névrose individuelle qui s'élargit à la société tout entière. »⁷⁹ La cinéaste opte dans le film pour une représentation des marginaux, des rejetés comme des fous, une foule fantasque et « suspecte » selon ses propres termes. Izvolova impute également une large part des problèmes du film à l'œuvre adaptée elle-même : « Le choix de Korolenko [...] semblait étonnamment heureux. Un écrivain connu, officiellement reconnu comme "progressiste" et... absolument pas lu à l'époque. » Selon elle, les difficultés de la cinéaste sont donc dues dans un premier temps à l'œuvre réelle et oubliée qu'elle se décide à adapter (« La loyauté des pouvoirs envers l'écrivain s'expliquaient assez simplement par l'oubli de ses opinions philosophiques et politiques »). Cependant, si le scénario littéraire a été accepté, c'est probablement parce que l'adaptation ne semblait pas de prime abord si choquante par rapport à ce que l'on connaissait de l'œuvre, même si une dose

⁷⁷ « Leurs gestes sont hautains et naturels en même temps, plein d'une expressivité grotesque et rappellent une mise en scène théâtrale », p. 7 ; « Ah, quels personnages improbables, suspects ! », p. 15 (p. 21 dans le scénario filmique).

⁷⁸ Izvolova le relève dans son analyse : « Le film dans son ensemble allait à la perpendiculaire de la norme. Et les grandes oppositions portaient plus sur l'esthétique. » (Irina Izvolova, « Sredi seryh kamnej », *op. cit.*, p. 92).

⁷⁹ François Albera, « Kira Muratova », dans Gian Piero Brunetta (dir.), *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, Torino, Einaudi, 2005, vol. II, p. 619.

d'édulcoration habituelle fut demandée dans les versions suivantes. C'est donc bien l'étape du tournage et du montage qui est décisive de ce point de vue. C'est le style de la cinéaste qui dérange la censure sur des points plus ou moins précis.

Enfin, la progressive impatience dans les réponses de la cinéaste aux exigences formulées peut être une des causes de l'accentuation du conflit. Les relations entre la cinéaste et les rédacteurs se sont, en effet, progressivement détériorées de film en film. N'oublions pas, dans ce sens, que la première mention d'un refus frontal de la cinéaste d'opérer certains changements demandés apparaît seulement dans les documents relatifs au film précédent,

En découvrant le vaste monde

Mais ce film, réalisé au studio Lenfilm, ne peut expliquer la réaction des collaborateurs locaux, tels que le directeur du studio Guennadi Zbandut. Une des clés nous est donnée si nous revenons sur la dernière collaboration entre Mouratova et le studio d'Odessa, le projet inabouti *Princesse Mary*, dont le tournage était prévu dans le plan du studio de 1976.

Il est essentiel de se souvenir ici de la gradation dans le système cinématographique soviétique : les films « contemporains » sont les plus importants, les adaptations littéraires l'étant moins, il est donc moins grave de ne pas les réussir. Or, après *les Longs Adieux*, dont l'action se déroule à l'époque contemporaine et dont la forme finale ne répondait pas aux attentes du système de production (et de censure), la cinéaste avait entrepris de réaliser une adaptation cinématographique d'un chapitre du célèbre roman de Mikhaïl Lermontov *Geroj našego vremeni* (*Un héros de notre temps*). Le scénario avait été accepté et la pré-production lancée en 1975. Mais le projet s'enraya au moment des essais acteurs. L'étape de la distribution des rôles était considérée comme cruciale par les comités de rédaction qui avaient leur mot à dire sur ce choix. Lazareva le cite comme « peut-être le plus important » parmi « les moments essentiels de ce qu'on appelle "la période de pré-production" »⁸². Or, les essais filmés par Mouratova suscitèrent une vive réaction⁸³. Les dépenses telles qu'elles sont notées dans les

⁸⁰ *Ibid.*, p. 88.

⁸¹ *Ibid.*, p. 89.

⁸² Galina Lazareva, *Vremja, kino, kniga*, op. cit., p. 73.

⁸³ « Kira Mouratova [...] a perdu le film *Princesse Mary* justement à l'étape des essais filmés des acteurs. Elle a montré des acteurs tout jeunes, filmés sans fioritures, mais caractérisant dès les premiers plans le style du film à venir : le héros de Lermontov se présentait comme un "héros" de *notre temps*, un jeune assassin de sang froid. Les essais ont provoqué de nombreuses réunions et discussions au studio et une réunion spéciale au Goskino, pour laquelle Zbandut a écrit 68 pages de commentaires avec des références aux auteurs classiques. L'on s'est insurgé contre le devenir du film qui se devinait, le film a été arrêté et les dépenses comptabilisées comme un raté artistique [tvor eskij brak]. » (Galina Lazareva, *Vremja, kino, kniga*, op. cit., p. 74). Durant ces « nombreuses réunions » du studio, les intervenants sont des membres du conseil artistique permanents, mais également des consultants spécialisés dans l'œuvre

carnets de l'époque de la rédactrice en chef se montent à 47 700 roubles. En septembre-octobre 1975, le conseil artistique du studio décide de rayer *Princesse Mary* du plan du studio pour 1976 « pour non correspondance des essais comédiens avec l'original littéraire »⁸⁴. Il ne s'agit à ce stade que d'entériner une décision prise à Kiev « signée du premier vice-directeur D. Sivolap, qui venait d'entrer en fonction »⁸⁵.

Avec ce second « échec » (après *les Longs Adieux*, décriés par la presse et les instances administratives), Mouratova attire les foudres des organes de censure sur le studio d'Odessa. Lors d'une réunion au Goskino d'Ukraine en février 1976 dans le cadre d'un bilan de l'activité de ce studio, l'accent est mis sur le cas Mouratova. Les notes de Lazareva prises au moment de la réunion montrent que le studio est visé en premier lieu par cette virulente critique :

18 février 1972. Le Comité Central du Parti Communiste d'Ukraine a publié un arrêté « À propos du film *les Longs Adieux* de K. Mouratova » et a pointé de graves défauts dans le travail du studio du point de vue de la direction du processus artistique. Malgré cela, trois ans après l'arrêté mentionné, un nouvel échec idéologique s'est produit dans le travail artistique de la réalisatrice du studio d'Odessa K. Mouratova. En 1975 la production du film *Princesse Mary* est arrêtée pour cause de traitement subjectif et déformé par K. Mouratova de l'œuvre de M. Lermontov. La somme des pertes s'élève à 52 766 roubles. ⁸⁶

Ces désagréments causés au studio par la cinéaste expliquent que ses collaborateurs perdent peu à peu patience. Enfin, Galina Lazareva, qui a défendu et soutenu la cinéaste au point de l'accompagner à Moscou, est renvoyée de son poste en janvier 1983. Elle explique cette sanction par l'inquiétude qu'aurait ressentie le directeur du studio, souvent absent d'Odessa, quant au pouvoir et aux initiatives croissantes de sa seconde⁸⁷. Cependant, il n'est probablement pas anodin de découvrir dans son carnet de bord que l'ordre de suspendre la post-production du film est l'avant-dernière inscription avant son renvoi. Dans le courrier qu'il avait adressé à sa rédactrice en chef en mars 1982, le directeur soulignait déjà que son comportement le mettait dans une situation difficile :

de Lermontov : Evgenija Vladimirova, maître de conférences (*docent*) au département de la littérature de l'Université d'Odessa et Viktor Manujlov, spécialiste de Lermontov de Leningrad (noms fournis par Lazareva lors de notre entretien).

⁸⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁸⁵ Galina Lazareva, *Vremja, kino, kniga*, op. cit., p. 68.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 92.

⁸⁷ Galina Lazareva, entretien accordé à l'auteur le 14 avril 2009.

Je vous demande de tenir compte du fait que [...] le Goskino d'Ukraine considère le voyage à Moscou des camarades Mouratova et Lazareva [...] comme la preuve que la direction du studio (camarades Zbandut, Lazareva) « prennent dans cette situation une position irresponsable et incompréhensible ». ⁸⁸

L'ensemble de ces éléments permettent de comprendre l'acharnement dont fait preuve le directeur du studio Gennadi Zbandut au moment de *Parmi les pierres grises*, en particulier à partir de janvier 1983.

1895 /
n° 62
décembre
2010

131

88 Gennadij Zbandut, cité par Galina Lazareva, *op. cit.*, p. 244.